

el final). Cuando el grupo de artistas nucleados en *Novecento*, dedicados a una búsqueda neoclásica, hizo su presentación oficial en la Galería Pesaro de Milán, en 1923, el propio Mussolini fue uno de los oradores del acto. En cuanto a los pintores holandeses representados en esta muestra, algunos se sintieron atraídos por el totalitarismo emergente, y dos de ellos, Raoul Hynckes y Pike Koch, llegaron a colaborar con los nazis durante la ocupación alemana de su país, una traición que jamás les perdonó su colega Wim Schuhmacher, que se negó a exponer en adelante junto a ellos. Sin embargo, ninguna de estas circunstancias, que es justo tener en cuenta, permite establecer, en absoluto, una equivalencia inequívoca entre la estética del «realismo mágico» y el discurso fascista, ni alcanza a teñir al movimiento en su globalidad ni a unificar la multiplicidad de sus registros. Baste recordar que los dos máximos exponentes de la Nueva Objetividad alemana, Otto Dix y Georg Grosz, desplegaron en sus obras un implacable cuestionamiento del poder y de la barbarie de la guerra y desvelaron con singular potencia clásica los monstruos que se agitaban bajo la máscara burguesa de su tiempo.

Por otra parte, durante una cierta época los campos ideológicos no parecían estar delimitados muy nítidamente en los Países Bajos. Así se explicaría, por ejemplo, que una pintora de ideas progresistas como Charley Toorop acogiera en su círculo al profascista Pyke Koch, o que el gran cineasta Joris Ivens, fervoroso izquierdista vinculado con varios artistas de la Nueva Objetividad, planeara en 1927 su película *De Zieke Stad* (*La ciudad enferma*) en colaboración con Erich Wichman, un devoto de Mussolini, organizador de pandillas de matones de ultraderecha y amigo, a su vez, de algunos pintores de esta corriente. Posteriormente, Ivens borró sus contactos con ese oscuro personaje y excluyó la cinta de su filmografía oficial. Ocurría que, en un momento dado, algunos artistas creyeron ver en el fascismo no un movimiento profundamente reaccionario sino una especie de rebelión estética contra el conformismo burgués. Resulta ilustrativa de esta actitud de trágica frivolidad una frase atribuida a Pyke Koch: «Que por Dios pase algo, un terremoto, una plaga de langostas, lo que sea; cualquier cosa es mejor que esta calma dominguera».

La nueva figuración holandesa de entreguerras asumió una serie de peculiaridades que se fueron estructurando a medida que desarrollaba su diálogo con el pasado y con el presente. La tradición de los grandes maestros neerlandeses de los siglos XIV, XV y XVII constituía una referencia ineludible, y de la intensa relación que mantuvo con ella nació su particular reformulación del realismo, de manera análoga a la que a los pintores metafísicos italianos les hizo volver la vista hacia sus predecesores «primitivos»

en busca de raíces desde las cuales establecer una mirada distinta sobre el mundo. La recuperación de los géneros –naturalezas muertas, retratos, autorretratos, paisajes– formó parte de las premisas de este diálogo, pero se trató también de una revisitación transgresora, de la presa captada por un ojo fugitivo que viaja, inquieto, de un territorio a otro y va intercambiando materiales en el trasiego.

Los cuadros y fotografías presentados en «Visiones Huidizas» fueron organizados en tres apartados: retratos (historias), autorretratos (reflejos) y bodegones (naturalezas detenidas). Para constatar el mestizaje genérico que practicaron estos artistas resulta interesante detenerse ante *Naturaleza con autorretrato* (1937), de Hendrik Valk, que revela además, en su insólito encuadre, cómo la fotografía y el cine modificaron la manera de ver de los pintores. Una obra como *Poésie de Minuit* (1931), de Pyke Koch, está configurada con un plano cenital claramente tributario del arte cinematográfico. No debe extrañar que los artistas neerlandeses de entreguerras, como sus coetáneos de otros países, dirigieran su atención a las posibilidades formales de los nuevos lenguajes visuales. La fotografía aportaba, para ellos, el *súmmum* de la visión «objetiva», fría, descarnada, «científica» de la realidad, con lo que brindaba un abordaje distanciador que era asimilable, también, por la pintura. Fotos como *Naturaleza con pasta de dientes* (h. 1938), de Henk van der Horst, o los retratos y autorretratos del fotógrafo y pintor Paul Citroen son ejemplos relevantes en este sentido. Así, Paul Schuitema saludaba con candoroso entusiasmo la incorporación de la fotografía como asignatura en la Academia de Artes Plásticas de La Haya a partir de 1930: «La fotografía es la nueva mirada de la época, es sobria, carente de sentimentalismos y neutral, describe de manera clara y precisa, es objetiva y no miente». En otra vertiente, la experimentación fotográfica era capaz de crear imágenes oníricas de las que el surrealismo supo extraer fértiles resultados.

Aunque las posiciones que manifestaban la fotografía y el cine, por una parte, y la pintura, por otra, eran polémicas y a menudo inconciliables (en un artículo publicado en la revista holandesa *Internationale Revue i10*, a finales de los años 20, el húngaro Ernst Kallai consideraba el cine como el mayor peligro para la pintura, porque la cultura estática iba dejando paso a una cosmovisión dinámica, según consigna Flip Bool en su texto *Objetividad y magia en la fotografía*), se estableció entre estas disciplinas una fecunda interacción. De hecho, existía una íntima relación personal entre algunos pintores, fotógrafos y cineastas. Charley Toorop, incansable animadora de la cultura de su tiempo, congregaba en su casa de Amsterdam y

en su estudio-vivienda *De Vlerken (Las alas)*, en Bergen, a cineastas como Joris Ivens (ambos se contaron en 1927 entre los fundadores de la *Filmliga*, una asociación de cinéfilos que marcaría profundamente el desarrollo del arte fílmico neerlandés); sus hijos John, fotógrafo (quien en 1928, a los 15 años, comenzó a trabajar como ayudante de Ivens) y Edgar Fernhout, pintor; la fotógrafa húngara Eva Besnyö, esposa de John, que dejó importantes testimonios gráficos del trabajo de Toorop; el arquitecto Gerrit Rietveld; el escultor John Rädecker; los pintores Koch y Willem Oepts y el poeta Adriaan Roland Holst, entre otros.

Muchos de los artistas de la Nueva Objetividad fueron admiradores fervientes del cine. Los primeros planos, las angulaciones visuales insólitas, el ritmo y encadenamiento de imágenes mediante el montaje eran algunos de los recursos que ensanchaban revolucionariamente el tradicional alfabeto icónico y que encontraron, de alguna manera, su traducción en la pintura. Wim Schuhmacher se preciaba de haber visto al menos setenta veces la película *La madre*, de Pudovkin, cuyo prohibido estreno comercial en Holanda provocó el nacimiento de la *Filmliga* en 1927. Pyke Koch adoraba hasta tal punto a la actriz cinematográfica Asta Nielsen que guardaba como una reliquia una colección de fotos suyas, a partir de las cuales pintó un retrato. Charley Toorop pintaba contundentes primeros planos de cabezas de campesinos como si procedieran de filmes de Eisenstein o Dovchenko. Se trataba de pintores que habían comprendido de inmediato el enorme potencial artístico del cine, en contraposición con tantas opiniones que lo denostaban, como la del célebre historiador Johan Huizinga, que juzgaba con desprecio este medio y lo consideraba carente de «la esencia del arte plástico, la forma permanente y cerrada».

Pero el diálogo de los neorrealistas holandeses con su presente comprendía también a las vanguardias históricas, algunos de cuyos experimentos formales no les eran indiferentes aunque no los acataran como dogmas. *Nieve* (1932), de Raoul Hynckes, o *Naturaleza con uvas* (1934), de Dick Ket, son cuadros que no podrían concebirse prescindiendo del cubismo. En algunos de los artistas representados en esta exposición, como Toorop o Koch, la impronta del expresionismo es intensa; en otros, como Hendrik Valk, lo es la del surrealismo; en el notable *Autorretrato* (1945), de Edgar Fernhout, la desolación existencial se alza como una interrogación; el de Carel Willink, de 1941, se recorta sobre un amenazante paisaje metafísico; el de Raoul Hynckes, de 1928, evoca, hasta en cierto parecido físico, a algunos de Giorgio de Chirico; el *Suelo de dunas* (1937), de Wilm Schuhmacher, que bien podría llamarse «Sueño de dunas» por su sugestiva carga onírica, ostenta la minuciosidad naturalista de un maestro del siglo XVII.

Sin embargo, por encima de las diversas derivas estéticas que pueden apreciarse, una atmósfera común los envuelve y les otorga una doble pertenencia: a la inconfundible tradición del arte holandés, por un lado, y a un tiempo que transformó la mirada sobre la realidad, alguna vez gozosa, en una perturbadora fuente de inquietud y misterio.

Antonio Palacios, el constructor de un paisaje

Difícilmente el paseante inadvertido de Madrid se haga una idea de cuánto le debe el paisaje urbano que lo rodea al arquitecto Antonio Palacios. A tornar explícita esa deuda, devolviendo a la zona de la consciencia lo que de tan familiar se vuelve escurridizo, contribuyó de manera decisiva la exposición dedicada a su obra que se celebró hasta enero de 2002 en el Círculo de Bellas Artes. Por la claridad conceptual de su montaje, por la variedad de sus argumentos y su riqueza documental, la muestra, comisariada por Gonzalo Armero Alcántara y Jacobo Armero Chauton, fue modélica.

Antonio Palacios Ramilo, nacido en Porriño, Pontevedra, en 1874 y fallecido en El Plantío, Madrid, en 1945, se erigió en hacedor de la configuración de la capital de España como metrópoli moderna. A él pertenecen algunas de sus señas de identidad definitivas, como los edificios del Palacio de Comunicaciones (adjudicado en 1905), del Círculo de Bellas Artes (inaugurado en 1926), del actual Banco Santander Central Hispano en la calle de Alcalá (encargado en 1910 por el entonces Banco Español del Río de la Plata), el de Gran Vía 27, en la Red de San Luis, del año 1919, compacto y con nostalgias neoyorquinas, o los accesos y estaciones del Metro, su perfil decorativo y las construcciones auxiliares –la subestación eléctrica situada en Castelló 19, y la subestación térmica de Olid 9, levantadas entre 1923 y 1926, son ejemplos entrañables de diseño industrial–.

No fue Palacios un arquitecto de sentido único, fácilmente catalogable ni homologable sin reservas en la modernidad. Su a veces abigarrado eclecticismo hizo asomar algunas de sus obras a las fronteras de una estética del riesgo; el Palacio de Comunicaciones, en particular, mereció la desconfianza o el desdén de muchos de sus contemporáneos («Es esta arquitectura de tipo híbrido y razonable al mismo tiempo, la cosa moderna y estrafalaria que, sin embargo, caracteriza a Madrid y más que nada le caracterizará en el porvenir», apuntó Ramón Gómez de la Serna; «La Casa de Correos de Madrid evoca, además, a los monumentos de la repostería y de la pastelería», señaló Corpus Barga) y hasta desató la furia iconoclasta de don Ramón del Valle-Inclán, que escribía en enero de 1934: «Es una ver-

güenza. Hay que derribar inmediatamente ese Círculo de Bellas Artes, y ese Ministerio de Instrucción Pública, y ese Palacio de Comunicaciones, y medio Madrid [...] Lo bonito de las revoluciones es lo que tienen de destructor». La cualidad vigorosamente escenográfica de sus principales edificios, su vocación de monumentalidad, ubicaba a Palacios a contrapelo de las corrientes racionalistas que marcarían la modernidad y le atraían caracterizaciones apresuradas, como la de encarnar el pasado. Sin embargo, no se trataba más que de juicios simplistas. En primer lugar, porque no atendían a los matices y variedad de su obra, en la que resaltan sólidos ejemplos de arquitectura diáfana y funcional, como los edificios de viviendas de Viriato 20 o de Fernández de la Hoz, 70; en segundo lugar, porque un equilibrio secreto, una armonía infalible preside todas sus formas y les confiere una coherencia original y rotunda. Revisados los criterios axiomáticos bicolores, se asiste a una reivindicación de la gran obra de este arquitecto y de su peculiar entronque con la modernidad. Como suele ocurrir, lo «antiguo» de anteaer pasa por encima de lo «moderno» de ayer y se codea con la posmodernidad de hoy. Más allá de estos vaivenes, siempre arbitrarios, la singularidad de Antonio Palacios nos sigue fascinando con edificios como el del Círculo de Bellas Artes, que parece capturado de una película de Fritz Lang y clava en el cielo la torre más misteriosa de Madrid, o el del Banco Santander Central Hispano. Ambos logran un raro prodigio: el de conciliar su densa, crispada verticalidad con un cierto orden clásico triunfante en cariátides y columnas. En ese tránsito permanente entre la quietud y el salto radica la esencia de su creador.